



Actes des congrès de la Société française Shakespeare

14 | 1996

Variations sur la lettre, le mètre et la mesure :
Shakespeare

Rencontre avec Jean-Pierre Vincent

Jean-Pierre Vincent et Dominique Goy-Blanquet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1382>

DOI : 10.4000/shakespeare.1382

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 1996

Pagination : 55-61

Référence électronique

Jean-Pierre Vincent et Dominique Goy-Blanquet, « Rencontre avec Jean-Pierre Vincent », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 14 | 1996, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 24 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1382> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1382

Variations sur la lettre,
le mètre et la mesure

Shakespeare

textes présentés par Dominique Goy-Blanquet

Directeur de la publication : Richard Marienstras

COLLECTION STERNE
PRESSES DE L'UFR DE LANGUES
UNIVERSITÉ DE PICARDIE

Rencontre avec Jean-Pierre Vincent

directeur du théâtre des Amandiers, Nanterre

M. Jones-Davis : Sur le thème “Problématique d'une pièce à problème : *Tout est bien qui finit bien*”, Jean-Pierre Vincent va nous parler de son spectacle qui doit débiter dans un mois.

J.-P. Vincent : J'avais choisi ce titre, “problématique of a problem play”, mais je me trouve à un stade du travail où plus rien ne me semble problématique. Ce sentiment reviendra sans doute quand nous arriverons sur le plateau. A l'heure actuelle, j'explore la pièce avec des outils personnels et humains bien différents des outils intellectuels et théoriques que j'ai employés avant les répétitions. Il faut user de concentration, observer la pièce, mais aussi les acteurs que j'ai choisis pour la jouer : le tempérament qu'ils ont ou n'ont pas, leurs qualités ou leurs manques. Cette activité est plus instinctive que théorique. Nous avons fait ensemble un très long travail à la table d'explication de texte, le plus long de toute ma carrière de metteur en scène, trois semaines et demi. En ce moment, dans un espace beaucoup plus réduit que le grand plateau de Nanterre, nous commençons à explorer ce que deviennent les corps quand l'explication de texte est finie.

Toute problématique qu'elle m'ait parue à la lecture, la pièce est suffisamment intéressante, magique même, pour que les aspects obscurs, éventuellement obsolètes, me semblent mineurs. Je me suis engagé dans ce travail il y a un an et demi, par un mot-à-mot de la traduction que j'ai faite avec Jean-Michel Deprats. Au début il est vrai que bon nombre de passages de la pièce semblent difficiles à percevoir pour une sensibilité d'aujourd'hui. Très franchement, il y a un an, quand j'étais en train de convaincre mes collaborateurs qu'il fallait absolument monter cette pièce, je ne croyais pas la monter dans son intégralité. Je pensais couper un quart du texte, pour mettre en valeur ses aspects les plus brillants. Ensuite, avec l'arrivée des comédiens et les premières lectures, j'ai rétabli toutes les coupures que j'avais faites. Finalement nous ne couperons qu'une page en tout, quatre ou cinq plaisanteries vraiment désuètes. Et encore, en jouant de la traduction, on peut faire passer même les plus démodées, comme celle du bouffon sur le pansement de velours et la vérole. Les difficultés considérables rencontrées quand nous nous sommes mis en mouvement sont à peu près résolues, mais je suis sûr que sur le plateau, nous en découvrirons de nouvelles. Et d'autres encore au premier filage. Et enfin devant le public.

En évoquant ce qui pour nous était problématique, je vais sans doute répéter ce que j'ai lu sous la plume de certains d'entre vous. Problématique, déjà, le titre qui dit la fin de la pièce. Et de quel “tout” s'agit-il ? Peut-on parler d'un “tout” dans l'œuvre de Shakespeare ? Oui, car une pièce de Shakespeare, et celle-ci comme les

autres, est un "tout" cohérent, comme une galaxie dont les planètes sont en interactions. Chaque fois qu'on bouge une planète, on bouge l'ensemble. Evidemment, ce "tout" est totalement désarticulé : les électrons sont libres, d'où la difficulté à évaluer le sens de ce "tout".

Quant au mot "bien", toutes les occurrences de "well" dans la pièce ont été relevées, ainsi que ses croisements avec le mot "good". L'un des deux seigneurs français prononce une célèbre phrase philosophante : "le tissu de notre vie est fait d'un fil mélangé", "good and bad together", nous sommes faits de bien et de mal tout ensemble. Shakespeare ne dit pas "well" et "evil", mais "good and bad". Si bien et mal sont ensemble, le titre pourrait devenir : "Tout est bien qui finit mal", "Tout est mal qui finit bien", ou "Tout est mal qui finit mal", et "Tout est bien qui finit peut-être". Cette modulation caractérise le personnage principal, Hélène. Est-elle bonne ou méchante ? Sans doute ni l'un ni l'autre, ou l'un et l'autre, mais elle a une série de comportements contradictoires, cyclothymiques, qui évoluent entre ce bien et ce mal, qui nous conduit à la fin. A la première mise en place, nous penchions instinctivement pour une réunion harmonieuse des deux corps d'Hélène et de Bertrand, mais elle n'a pas tenu dix minutes en répétition. La double condition finale : "Si elle peut, mon suzerain, m'expliquer cela clairement, je l'aimerai chèrement, pour toujours chèrement", ce à quoi elle répond : "Si je suis fausse, eh bien ce sera un divorce", (le mot "divorce" est effectivement prononcé). On sent que l'histoire n'est pas finie, Shakespeare nous donne rendez-vous pour qu'elle rebondisse dans une autre pièce fictionnelle. Plus sérieusement, cette "non-fin de tout" nous raconte que dans la vie, on croit toujours les projets aboutis, et c'est au moment où la vie meurt, qu'elle renaît aussitôt dans une autre contradiction.

Le personnage d'Hélène parcourt ce cycle à plusieurs reprises. Elle pense avoir résolu son problème en guérissant le roi et en choisissant son mari avec beaucoup de maestria et d'inconscience. Comme ce mari n'est pas d'accord, il lui faut tout recommencer. Ensuite elle pense avoir tout résolu en séduisant les femmes de Florence, mais là encore, à un moment, il faut tout recommencer. Je relie cette petite planète des mots de la fin à une autre planète qui semble n'avoir rien de commun. La Florentine rapporte une réplique de Bertrand : "Il a dit qu'il m'épouserait quand sa femme serait morte, donc je serai sa femme quand je serai couchée sous terre". En fait, la seule façon pour tous d'être tranquilles, c'est couchés sous la tombe, le seul moment où l'on peut coucher avec tout le monde. Voici encore l'un des sens du titre, dont les rebondissements, les miroirs, aident l'homme de théâtre à relativiser toute velleité d'absolu dans les interprétations.

Cette pièce pose, paraît-il, un problème de structure. On est dans l'ordre du conte de fée jusqu'à la guérison du roi et la demande en mariage ratée, puis on passe à un autre style, une sorte de comédie d'aventure, comédie de mœurs, plus psychologique. Pourtant j'ai l'impression d'une grande constance stylistique, dans ce rapport critique que Shakespeare entretient avec Boccace. Le style est beaucoup plus boccacien que dans d'autres pièces tirées de nouvelles italiennes, où il s'est approprié le conte, l'a anglicisé. Ici, je trouve constamment le parfum de Boccace dans le style narratif, et autant de rencontres idylliques qui relèvent du conte populaire dans la deuxième partie que dans la première : les femmes de Florence, la

ruse du lit, l'aventure comique de Paroles — même si Paroles n'a rien à voir avec la nouvelle de Boccace. Plutôt qu'un problème de structure ou de style, j'y vois la liberté déroutante de la balade et l'invention des formes.

On ne peut nier que Shakespeare a assombri ses sources. Rejetée par son mari, Hélène repart en Roussillon. Dans la nouvelle de Boccace, elle gère le domaine et se fait aimer des paysans : elle assure la reproduction symbolique du capital et de la lignée mais pas encore l'enfantement. A la fin, elle arrive de Florence avec deux enfants déjà grands qui ressemblent trait pour trait à Bertrand. Donc, le monde mis en crise par le conte léger de Boccace retrouve son équilibre. Dans la pièce, Hélène reste très peu de temps en Roussillon où elle se morfond et ne semble pas tenir son rôle de comtesse. Elle devient bien vite pèlerine et à la fin, revient enceinte. Quant à Bertrand, il revient avec la vérole. Les assurances que l'architecte médiéval Boccace redonne au monde, Shakespeare ne les donne pas. Au contraire, il accumule toute une série de mises en crise. A côté de l'histoire d'Hélène et Bertrand, il y a une deuxième histoire, celle de Paroles et Bertrand, sur le modèle des mystères du Moyen Age. Paroles serait le mauvais ange de Bertrand alors qu'Hélène serait son bon ange. C'est un vieux schéma qui subsiste de façon cryptée dans la pièce. A travers Paroles, la pièce développe un nouveau récit inversement proportionnel à celui d'Hélène, qui serait un chemin vers la vérité, ou plutôt un chemin vers l'acceptation du réel. Quand Hélène ressuscitée dit qu'elle n'est pas la réalité, mais l'apparence d'une épouse, Bertrand lui répond : "Les deux, les deux. Oh ! pardon !" L'apparence et la réalité peuvent enfin se réunir mais il aura fallu un énorme travail de tous les personnages pour séparer Bertrand de Paroles. De même qu'Hélène ligue les femmes autout d'elle pour affermir son entreprise, les personnages masculins, même des personnages aussi légers que les deux seigneurs, se liguent pour séparer Bertrand de la seule apparence. La scène où Bertrand quitte Hélène et part guerroyer en l'Italie a pour toile de fond le début de l'humiliation de Paroles. A partir du milieu de l'acte II scène 3, il devient le personnage principal. C'est Hélène qui se met à vivre entre deux eaux, et même sous terre puisqu'on la croit morte. La deuxième intrigue prend le pouvoir sur la première.

Autre monde problématique à toutes les étapes, celui du bouffon. Dame Peggy Ashcroft, travaillant le rôle de la comtesse, imaginait un attachement personnel, quasiment familial avec Lavache. D'après elle, son mari avait eu cet enfant avec la cuisinière, c'est donc un vrai reste génétique, mais bien pitoyable, de son mari, dont elle-même a eu un très bel enfant qui lui ressemble. Les metteurs en scène qui font disparaître ce personnage n'enlèvent rien à la fable, mais ils suppriment un aspect philosophique fondamental de la pièce. C'est un personnage choral, métaphysique, obscène, totalement instinctif, une sorte de sismographe. Le bouffon annonce les malheurs, et ils arrivent.

Deux autres groupes de personnages choraux sont apparemment secondaires mais non négligeables : le chœur des femmes de Florence et celui des deux seigneurs du Maine qui me plaisent énormément. Il ne leur arrive rien qui les constitue en personnages. Ils ne sont jamais amoureux, ni en danger de mort. Ce sont des sortes de poissons pilotes. Le roi les désigne au départ de façon moqueuse comme des "costumes". Ils ont un long chemin de vérité à faire pour se rendre

compte que leur ami Bertrand est perverti par son compagnon Paroles. Ils vont être les commentateurs et les outils de cette évolution. Les femmes de Florence, elles, créent un univers concret de solidarité, d'amitié sur le plateau, une présence humaine qui vaut, pour moi, tous les théâtres du monde.

Quant à Hélène, elle est problématique depuis presque quatre siècles : est-ce une Jeanne d'Arc de l'amour, une personne uniquement entraînée par la passion sensuelle, une arriviste ? Autant de questions qu'on pourrait se poser sur Jeanne d'Arc. Elle n'est jamais aussi à son aise que quand elle touche le fond, et elle le touche très souvent. Elle a un sentiment très aigu de sa petitesse d'être humain et en même temps une grâce, une faculté extraordinaire d'improvisation et de séduction, pour les hommes comme pour les femmes. C'est une leçon d'humanité qui est donnée à travers Hélène. La femme est l'avenir de l'homme, mais la plupart des personnages masculins refusent ce fait. D'où une déroute généralisée et une exacerbation de la misogynie dans la pièce où l'évidence montre que ce n'est pas en se gonflant jusqu'à l'exagération que l'on devient fort, mais c'est par l'acceptation de sa plus petite dimension. A la fin du deuxième acte Bertrand a fait ordonner à Hélène de trouver une excuse plausible pour le roi, rentrer en Roussillon et attendre là-bas le bon plaisir de son seigneur. Elle accepte sa décision en épouse loyale et soumise. C'est la seule scène où Bertrand et Hélène sont ensemble, une scène terrible où il invente qu'il a trop d'engagements pour l'honorer maintenant. Elle se montre d'abord d'une douceur extrême, puis passe de la soumission la plus conventionnelle à un jaillissement de récrimination. Le baiser qu'elle réclame est un acte physique accompli en scène, une demande ouverte, déconcertante dans la logique de domination masculine qui prévaut depuis des siècles. Ce n'est pas un hasard si cette pièce a été ignorée pendant la période victorienne et édouardienne, et si elle a ressurgi dans les années 60. Ce n'est pas vraiment un brûlot féministe mais une superbe pièce érotique.

Le personnage de Bertrand pose un autre type de problèmes. Il a souvent freiné l'adhésion du public au théâtre et probablement aussi celle des commentateurs. C'est un héros médiocre, ou du moins renfermé, qui a de gros problèmes objectifs pour parvenir à la maturité. A la mort de son père, on l'envoie à Paris. Par malchance, le roi a un cancer, il le reconnaît pour le fils de son ami et le prend dans ses bras, mais cet homme est la mort et l'ennui personnifiés. Ce roi qui ne meurt pas le force à épouser la femme qui ne lui plaît pas. Mais Shakespeare lui accorde peu la parole, ni tirade psychanalytique dévoilant l'inconscient, ni poème digne des Sonnets. Le personnage reste donc très énigmatique. A Florence, ravi d'avoir quitté ce roi et cette femme détestée, il se livre à des tournois améliorés avec liberté de tuer, gagne la bataille, et rencontre une Italienne qu'il va courtiser : "Ayant, j'étais contraint, maintenant, en face de toi, tu as un homme libre". C'est un bonheur de courte durée, conclu par une réplique de cinq mots et de deux vers. On n'en saura pas plus. Cette rétention du langage prend une grande force poétique à côté d'un personnage qui se nomme "parole".

Shakespeare introduit dans le conte de Boccace des notions réalistes qui en troublent le bel ordonnancement. Cette pièce est très prosaïque : quels que soient les personnages, roi de France, comtesse de Roussillon ou autre, tous sont au ras de la

vie. Comme disait Trevor Nunn, c'est la pièce la plus tchekhovienne de Shakespeare, l'inverse du *Songe d'une nuit d'été*, qui est une pièce saturée de dit, hyper-dite, où chaque sentiment, chaque événement est valorisé par une guirlande étincellante d'images. *Tout est bien qui finit bien* comporte un grand nombre de banalités. Les phrases les plus prosaïques contiennent des trésors, mais elles les contiennent à la manière des répliques de Tchekhov, avec un sous-texte. Les acteurs doivent réfléchir ces mots de tous les jours, se fabriquer une sorte de roman vital sur le passé du personnage ou son environnement actuel. Tout doit être pris au pied de la lettre, avec sérieux. Ainsi, du sous-texte, resurgit une intensification des phrases mineures. Bernard Chartreux, mon collaborateur, m'avait suggéré de couper toutes les scènes d'Hélène à partir du moment où elle fait semblant d'être morte pour que le public croie lui aussi, comme les personnages, qu'elle est morte. Mais cela ne marche pas car certaines répliques comme celle que je citais au début, "Je coucherai avec lui quand je serai enterrée" résonnent sur l'ensemble, de façon beaucoup plus discrète que dans les pièces scintillantes.

Je vais voir maintenant si je parviens à mener la résolution jusqu'au bout sans faire disparaître les problèmes. De toutes façons, je vais me faire titiller parce que je n'ai pas modernisé la pièce. Je raconte une histoire de Boccace mais je raconte tout. Evidemment, c'est le plaisir qui m'a attiré vers cette pièce et c'est le plaisir que doit y trouver le spectateur. Il n'y a pas de plaisir si l'on ne sent pas cette gageure et ensuite sa résolution. J'espère que vos questions m'aideront à aller plus loin.

M. J.-D. : Le thème final m'a beaucoup intéressée, vous cherchez à montrer qu'en fait, il n'y a pas de fin. Dans bon nombre des comédies, *Beaucoup de bruit pour rien*, par exemple, le mal se définit comme n'ayant pas de fin, et justement, c'est le rôle de la comédie de lui fixer une limite.

J.-P. V. : Cette fois, Shakespeare ne nous donne pas rendez-vous dans une autre de ses pièces, mais c'est encore mieux, la fin est véritablement le sujet de la polémique et de la réflexion philosophique.

G. Venet : On est émerveillé devant l'érotisme de la pièce. Même si Shakespeare accélère son dénouement, on entend la voix d'Hélène rappeler à Bertrand cette nuit qu'ils ont passée ensemble : "Seigneur, je vous ai trouvé merveilleusement tendre".

J.-P. V. : Il ne savait pas qu'il était avec sa femme et naturellement tout s'est très bien passé. Ce garçon en rougit jusqu'aux oreilles. Le bien et le mal sont mélangés, les personnages ont tous un aspect négatif, mais ils sont tous bons, en réalité, comme dans *Smoke* où les Etats-Unis battent des records d'agressions, comme dans les autres films, sauf que les personnages d'Auster sont bons et intelligents (ce qui n'allège pas forcément leur vie, mais enfin...).

J.-P. Maquerlot : Vous justifiez l'idée que cette pièce pose problème, et ce doit être terrible de monter une pièce qui porte cette étiquette depuis la fin du XIX^e siècle. Cependant, une partie de ces problèmes trouve leur résolution dans le théâtre lui-même. Je voudrais faire écho à un texte de John Barton qui avait monté *Mesure pour mesure*, dans lequel il disait que certains problèmes trouvaient une issue, non pas par des choix intellectuels, mais dans le spectacle.

J.-P. V. : William Shakespeare était un acteur, une bête de théâtre. Les acteurs français ont un problème, lié à notre mode de raisonnement dit cartésien et au caractère syntactique de notre langue, qui n'est pas très sensuelle. Lorsque Shakespeare emploie pendant deux, trois vers ce que Peter Brook appelle des "mots rayonnants", il invente immédiatement leur contraire, et change tout le temps l'éclairage. Les acteurs français ont beaucoup de mal à changer, quelles que soient les générations. Ils ont souvent le même défaut : ayant une idée de la scène, ils la jouent. Alors qu'il faut jouer deux vers par deux vers. C'est un acteur qui a écrit la pièce, et qui ne veut ni s'ennuyer sur le plateau, ni lasser son public. On devine dans la nature et la structure de la pensée à la fois un instinct ludique, une bougeotte intellectuelle perpétuelle, et une conception de l'homme appuyée sur Copernic et sur Montaigne, une conception follement généreuse des contradictions de l'homme et de l'humain.

En montant une pièce, j'essaie de rendre compte du plus grand nombre de ses dimensions, pas plus pas moins, et de laisser le spectateur faire son travail comme moi je le fais quand je lis un roman. Par exemple, pour les costumes, j'ai beaucoup hésité entre une représentation du Moyen Age ou de l'époque élisabéthaine, une époque de fantaisie genre *Bruno et Sylvie* de Lewis Carroll, ou une modernisation qui aurait été très injuste, partielle et partielle. Nous sommes donc partis sur la Renaissance, et il va falloir que les comédiens luttent contre les costumes, tellement ils risquent d'être beaux, pour ramener de la chair et du sang à l'intérieur.

G. Venet : Vous n'avez pas conservé votre idée première de mélange ?

J.-P. V. : Si, les costumes se situent à la fin du Moyen-Age, au début de la Renaissance, entre Brueghel et Bellini.

Ion Omesco : Je suis sensible à votre assurance et à vos doutes. Je vous proposerai, en toute humilité, une autre thématique. Puisque la pièce est une histoire de dressage, le dressage d'un homme par une femme, et qu'une autre pièce de Shakespeare montre le dressage d'une femme par un homme, je suggère "the taming of the saucy boy", pour reprendre l'expression de la comtesse qui traite Bertrand de "rude boy".

J.-P. V. : Oui, sauf que dans *La Mégère apprivoisée*, Petrucchio et Catharina jouent toute la pièce ensemble, alors que dans celle-ci, les deux protagonistes ne jouent ensemble deux pages, et il n'est pas dompté.

Ion Omesco : J'ai été sensible aussi à l'idée d'un roi au seuil de la mort, un de ces malades qui ne prend pas de place sur scène mais qui fait de la politique étrangère sur la Place Rouge, qui tient le sort du monde entre ses mains alors qu'il va bientôt partir. Je me disais qu'il fallait monter cette pièce à l'ancienne, ou alors la moderniser et elle devient autre chose. J'ai une très grande sympathie pour Bertrand, qui est écrasé par l'appareil de l'Etat. La représentation pourrait finir par un procès, comme les procès staliniens des années trente. L'Etat a décidé que le pauvre individu, qui n'est personne, doit faire un aveu. Une énorme mise en scène se monte, la famille devient son ennemi, tout le monde se ligue contre lui. Et lui doit mentir pour faire face au grand mensonge qu'on lui oppose, mais finalement il fait l'aveu, il signe et rentre dans le rang.

J.-P. V. : Ma version va être franco-française, et jouera sur d'autres échos que ceux de la Place Rouge. Une guerre civile fait rage dans le sud de l'Europe mais le Président très malade ne prend pas parti. Une question qui est d'actualité d'aujourd'hui, c'est le rapport entre les jeunes et les vieux, le roi de France, le seigneur Lefeu et la comtesse. Ces personnages exceptionnels font tout pour transmettre leurs valeurs formidables, mais n'y parviennent pas un seul instant. Et leurs enfants, qui ont d'ailleurs plus l'air de leurs petits-enfants, sont perdus en Europe, à la recherche individuelle de leur pauvre vie parce qu'ils ne peuvent pas capter ces valeurs de morale, de silence, de frugalité, de retenue. Ce qu'il y a de bon dans le monde ancien n'est pas transmissible à l'ensemble de la jeunesse. Voilà où nous en sommes aujourd'hui.

*Propos recueillis par D. Goy-Blanquet
10 février 1996*